

**CRITIQUE, opéra. LUXEMBOURG,
Grand-Théâtre, le 6 mai 2026.
VERDI : Nabucco. J.J.
Rodríguez, E. Vesin, M. Roma,
L. Verstaen, V. da Campo...
Christiane Jatahy / Gaetano
Lo Coco**

La production de *Nabucco* de Giuseppe Verdi, créée par la metteuse en scène brésilienne Christiane Jatahy, a fait escale au Grand-Théâtre de Luxembourg après avoir été donnée à Genève, Séville, Sao Paulo et Anvers. Un grain de sable s'est glissé dans les rouages quand le baryton prévu a dû renoncer pour cause de maladie, mais la production a été sauvée à la dernière minute par l'arrivée du baryton espagnol Juan Jesus Rodríguez, qui avec une prestation dont il a le secret, a renversé la table au cours de la *Première* le 6 mai 2026 et transformé une soirée décevante en moment de théâtre si inoubliable qu'on a envie de dire – à l'anglo-saxonne – ,qu'il est « *The Artist* », parce qu'il représente aujourd'hui non seulement l'expression la plus pure du baryton Verdi, mais plus encore, l'exemple de ce que peut offrir à l'Art quelqu'un qui lui voue un culte à la mesure de ses grands moyens.

La production de *Nabucco* mise en scène par Christiane Jatahy a été créée à Genève en juin 2023 dans le cadre de la saison appelée « *Mondes en migration* » par la maison des rives du Léman. Co-produite, elle est passée par Séville et Sao Paulo en 2024 et Anvers en 2026, avant de finir son parcours à Luxembourg, entre les 6 et 10 mai, avec un certain succès public, sinon critique. Il faut dire que la brésilienne Christiane Jatahy compte au nombre des metteurs en scène contemporains qui projettent leurs idées politiques sur l'espace scénique, de sorte que les œuvres jouées s'en trouvent bousculées, si ce n'est revivifiées. Dans ce *Nabucco*, elle a pris un triple parti : montrer les migrants, faire apparaître l'eau et appuyer la dénonciation de notre responsabilité à tous dans l'état du monde. D'une part, elle veut introduire dans l'œuvre « *la parole de ceux qui résistent encore aujourd'hui, aux quatre coins du monde, aux tyrans et aux extrémismes* », et utilise de nombreux figurants muets, en plus du chœur, pour dénoncer le sort des migrants. Ces figurants, comme les chanteurs, sont filmés en direct, voire se filment eux-mêmes, et les images sont projetées sur le grand écran qui sert de fond de scène (parfois transparent) en gros plan.

Ces gros plans cependant restent plutôt anodins quand il s'agit des figurants qui ne font que redoubler de façon esthétique la présence des Hébreux exilés, et deviennent vite franchement insupportables quand il s'agit des chanteurs, puisque le décalage entre leur image et leur voix introduit un hiatus désagréable qui pousse le spectateur à éviter de regarder l'écran, tandis qu'il perd l'impact théâtral du chant sur la scène. Bien pire, Jatahy pousse notamment Zaccaria à filmer lui-même les autres chanteurs en chantant, ce qui met la basse Vittorio de Campo en difficulté, puisqu'il perd son ancrage en marchant avec difficulté sur les replis de la grande robe d'Abigaille qui recouvre la scène dans la première partie de l'œuvre, sans voir où il pose les pieds, concentré sur ce qu'il filme. Tout cela tourne au procédé, empêchant la

naissance de l'émotion, et si cela permet des mouvements de foule permanents sur scène, de sorte que l'œil est sans cesse sollicité, le malheureux spectateur se retrouve plus perdu que jamais dans une histoire déjà en soi complexe voire alambiquée. Autre idée qui tourne au procédé : une sorte de *burqa* blanche, portée par de nombreux figurants, symbolise assez lourdement l'enfermement marital dans lequel Fenena accepte de se perdre, mais là encore, la répétition du passage des figurants ainsi emballés tourne au procédé et manque sa cible.

Second parti-pris : utiliser l'eau. Jatahy met à profit les moyens techniques du théâtre pour créer un bassin peu profond, où les chanteurs, choristes et figurants devront marcher, se battre, s'allonger, avec ce que cela comporte de risques pour les chanteurs, sans que le procédé, ici encore, ne dépasse le stade de la fausse bonne idée. L'eau apparaît une seconde fois sous forme de pluie qui vient doucher les dignitaires du pouvoir babylonien en seconde partie, derrière l'écran devenu tulle où ils apparaissent en transparence. A ce moment, les enceintes de la salle crachent le bruit de la pluie, ce dont le spectateur se serait bien passé. Cela ne donne pour autant pas de valeur de sens au procédé, tout de redondance, et donc insignifiant. Troisième parti-pris : la scénographie cosignée par la metteuse en scène et **Thomas Walgrave**, consiste en un miroir en fond de scène, qui est présent dès l'arrivée du public en salle et lui permet de se voir lui-même, pour accuser sa responsabilité dans les drames fictifs qui se jouent devant lui, rappelant les drames réels du monde actuel. En deux parties, ce grand miroir évolue et forme ensuite avec sa partie supérieure un plafond qui va descendre brutalement sur Nabucco et faire surgir une grande lumière au moment où le despote babylonien doit être frappé par la foudre. C'est le seul moment de théâtre créé par les dispositifs de Jatahy, ce qui est bien dommage finalement. Car celui où Abigaille s'allonge en avant-scène, dos au public, dans l'eau pour revêtir son immense robe, lui permet seulement de créer une

image, quand elle apparaît dans le miroir comme au sommet d'une robe immense à la Turandot, symbole du pouvoir qu'elle convoite. C'est une image esthétique, forte, mais pas efficiente sur le plan théâtral.

Pour le reste, il faut tout de même admettre que la metteuse en scène fait passer ses idées avant le chant, comme le font bien trop de metteurs en scène actuels : sans aucune paroi latérale, la scène est un piège pour les voix, qui ne sont pas réverbérées vers la salle, et les chanteurs sont mis à rude épreuve par le dispositif, Nabucco chantant souvent au centre, à l'endroit où la voix se perd le plus, quand ce n'est pas en extrême fond de scène. Bien pire encore, Jatahy ne respecte même pas la lettre musicale de l'œuvre, et coupe à la toute fin de la quatrième partie la réplique de Zaccaria « *Servendo a Jehovah, sarai de' regi il re!* » (« *En servant Jéhovah, tu seras le roi des rois* »), pour lui substituer une pièce grinçante et moderniste composée par Antonino Fogliani, le chef qui a dirigé les représentations genevoises, au mépris de Verdi et du sens de l'œuvre, dont la fin sans doute lui semblait trop pleine d'espoir... Enfin, après avoir disséminé quelques choristes dans les premiers rangs d'orchestre et dans les balcons pour surprendre le public en première partie, sans doute dans le but de rendre le spectacle « immersif », elle réintroduit le chœur dans les travées de la salle illuminée après la fin de l'œuvre pour une reprise de « *Va, pensiero* » qui clôt le spectacle. C'est loin d'être désagréable pour le public, avouons même que c'est un moment mémorable, mais tout cela est tout de même bien artificiel et vide de sens.

Soyons franc : le public de la première luxembourgeoise semble conquis, et s'il n'a pas bronché durant tout le spectacle (à part une ovation après « *Dio di Giuda* », nous y reviendrons), les représentations se jouent à guichets fermés, et il offre aux artistes sur scène une longue *standing ovation*. Pourtant, on reste très frustré à la fin de la représentation, où l'œuvre n'a guère été servie. Pire, on peut opposer aux idées

inabouties de Jatahy la vision d'une autre metteuse en scène radicale et contemporaine, Marie-Eve Signeyrole qui, en janvier à Rouen, a utilisé trois des procédés de Jatahy, les migrants, l'eau et la vidéo en direct, pour *Der fliegende Holländer* de Wagner. D'une part, l'eau s'y imposait avec plus d'évidence, et le dispositif qui recréait sur scène un naufrage était bien plus en situation face au livret maritime de Wagner. Mais surtout Signeyrole ne filmait en direct les chanteurs que dans leurs moments sans chant, et l'utilisation de leurs images, soit en différé, soit en direct, se faisait avec une intelligence théâtrale incontestable, car l'image ne parasitait jamais le chant ni la situation dramatique, elle lui offrait au contraire un écran plus riche de sens. Quant aux migrants, ils ne gênaient pas autant le déroulé de l'œuvre, s'il n'apportaient pas non plus une plus-value réelle.



Dans ces conditions, il n'était pas facile pour les artistes d'évoluer sur la scène luxembourgeoise. Le chœur et l'orchestre, dans ce contexte, avaient un grand rôle à jouer. Le jeune chef italien **Gaetano Lo Coco** fait aujourd'hui figure de coqueluche. Son geste vif, à la limite de la virulence, donne certes à la représentation un certain éclat, et les élans parfois martiaux de la partition s'en trouvent confortés. Mais dès les premières mesures, il joue trop fort, et cela le conduit un trop grand nombre de fois à couvrir des voix pourtant très généreuses, ce que l'on ne peut considérer autrement que comme une faute. Certes, il ne dispose pas à Luxembourg d'une phalange de premier ordre, loin de là : tous les pupitres à un moment ou à un autre montrent des signes de faiblesse assez gênants, sauf le violoncelle *solo* qui accompagne Zaccaria avec une sûreté d'intonation qui n'a d'égale que la luminosité et la pure beauté de son timbre. Dans l'ensemble, c'est donc une prestation orchestrale loin d'être inoubliable.

Le **Chœur de l'Opéra des Flandres**, très nombreux, fait étalage, sous la direction de **Jan Schweiger**, de qualités majeures : une grande cohésion, des plans admirablement étagés, un fondu, un moelleux des plus aguicheurs, et surtout il se met en valeur dans un « *Va pensiero* » commencé de façon très retenue, tout en délicatesse et en transparence, loin de l'emphase parfois associée à ce moment de recueillement nostalgique. Dommage cependant qu'une des voix féminines apporte un bémol à sa remarquable cohésion dans presque tous les grands moments où il apparaît.

On l'a vu, les chanteurs, dans ce contexte, sont mis à rude épreuve. Voir un Nabucco frapper du pied l'eau du bassin pour en éclabousser les figurants n'est certes pas rassurant pour sa santé, moins encore quand il doit se rouler dans l'eau. Fenena se voit portée, allongée sur le dos, à bout de bras par des figurants, Ismaele doit se battre dans l'eau avec ses

poings contre une troupe de Lévites à la scène quatre de la seconde partie. L'espace scénique, bien trop souvent, se voit encombré de gens qui s'agitent en tous sens tandis que leurs visages se voient projetés sur l'écran en fond de scène. Le mot hébreu correspondant à l'idée est *capharnaüm*, au milieu duquel peine à émerger une réelle direction d'acteurs. Certes, Abigaille fait une entrée depuis la salle dans la quatrième partie, ce qui ne nous avance pas beaucoup. **Nika Guliashvili** fait valoir une solide basse dans le court rôle du Grand Prêtre, mais il déclame sans aucune idée de ce qu'il doit faire de son corps, abandonné par la direction d'acteurs. La mezzo-soprano belge **Lotte Verstaen** égalise au cours de la soirée une émission perturbée au début par certaines difficultés dans l'intégration des registres. Elle a pour elle la jeunesse, et donne un certain relief à un rôle ingrat et difficile. Le jeune ténor italien **Matteo Roma** ne présente pas une voix aussi belcantiste qu'on l'espérait : il appuie sur le timbre pour proposer un chant très large et projeté, relativement lumineux, mais qui gagnerait à mieux respecter les pleins et les déliés du ténor verdien sans rechercher les décibels.

La soprano polonaise **Ewa Vesin** est un cas. Bien moins belcantiste encore que Roma, elle fait d'Abigaille une sorte de furie, avec une projection souvent d'une extrême intensité, surtout dans le registre aigu assez strident. Le grave est atteint avec un certain poitrinage, seul le médium est émis avec naturel, et se distingue fortement du reste de la voix. On admet que l'artiste produit de grands efforts pour filer les sons dans ses airs, tant le premier « *Anch'io dischiuso un giorno* » (« *Moi aussi, jadis, j'avais le cœur ouvert* ») que le dernier, « *Su me ... morente... esanime...* » (« *Que sur moi, mourante, inanimée* »), mais cependant l'ensemble est si à l'opposé des préceptes classiques du chant que, malgré un engagement respectable, la performance vitupérante de l'artiste et son manque de *legato* nous ont laissé froid, lassés par cette démonstration permanente de force, d'autant

que sa volonté de déséquilibrer le duo avec Nabucco est un péché d'orgueil guère pardonnable (au contraire de nous, le public qui lui a réservé une grande ovation). Le Zaccaria de la jeune basse italienne **Vittorio De Campo** est d'un tout autre niveau, s'il n'est pas parfait. De très haute stature, les cheveux noirs et frisés portés en arrière par une queue de cheval, il n'a pas besoin d'autre chose qu'un costume noir moderne pour incarner l'âme des exilés hébreux. Quand elle n'est pas empêchée de projeter par la mise en scène, son instrument est assez sonore, quoique l'aigu ne s'ouvre guère, et le grave, s'il est atteint sans effort apparent, demande une altération de l'articulation, ce qui n'est pas idéal. Sans doute son émission devrait-elle être généralement plus libre, mais en l'état, la basse livre une belle performance, très émouvante au début de la seconde partie dans le véritable duo avec le violoncelle que constitue « *Vieni, o Levita! Il santo codice reca!* » (« *Viens, ô Lévitte ! Apporte le saint code* ») dont il restitue toute la componction émue, et il devient impressionnant dans les imprécations de « *Del futuro nel buio discerno...* » (« *Je puis voir dans l'obscur avenir* ») au début de la troisième partie.

Mais, bien que le fait de trouver une soprano capable de chanter Abigaille soit la première difficulté qui empêche *Nabucco* d'être monté plus souvent, l'œuvre vit et meurt grâce à l'interprète du rôle-titre, dont les grands titulaires ont été très rares dans la seconde partie du vingtième siècle, alors qu'aujourd'hui au moins trois d'entre eux atteignent des sommets en termes d'interprétation, le Français Ludovic Tézier, le Mongol Amartuvshin Enkhbat et l'espagnol **Juan Jesús Rodríguez**, qui nous font revivre un certain âge d'or remontant à il y a un siècle, où les Stracciari, Danise ou Ruffo incarnaient le roi de Babylone avec autant de panache vocal que de style. Après l'Italien Nicola Alaimo à Genève, c'est le baryton hispano-américain Daniel Luis De Vicente, présent à Anvers, qui devait effectuer la reprise de la production au Grand-Duché, mais, malade, il a dû renoncer, et la production

a fait appel à Juan Jesùs Rodrìguez, qui avait brillé en 2024 lors de l'escale de la production à Séville.

Le baryton andalou n'était pas dans les dispositions les plus aisées, c'est le moins qu'on puisse dire : en production à Bilbao où il répétait le rôle de Carlo Gérard dans l'*Andrea Chénier* de Giordano, il a dû faire moult allers-retours éreintants en avion entre Bilbao et Luxembourg, et donc, ensuite, comme nous l'avons dit, affronter sur scène un orchestre quelque peu déchaîné, des collègues à la projection irréfléchie, et un placement sur scène des plus contestables, tandis que par-dessus le marché il devait chanter non seulement les pieds dans l'eau mais aussi se rouler dans l'eau du le bassin... Alors, dans ces circonstances, il a fait preuve d'un métier impressionnant. On ne pouvait pas bien l'entendre dans son premier air « *Tremi gli insani del mio furore!* » (« *Que les insensés redoutent ma fureur* »), marqué *sotto voce* sur la partition, alors que l'orchestre et ses collègues forcent le trait. Il ne force pour autant pas ses moyens et chante comme Verdi l'a écrit, quoi qu'il en coûte. Il ne peut guère plus se faire valoir auprès du public lors de son grand duo du début de la troisième partie face à une Abigaille aussi tonitruante (« *Oh, di qual'onta aggravasi* » / « *Ah, quelle honte pèse* ») même si dramatiquement, et par le style de son chant, il finit par lui voler la vedette.

Mais c'est à la fin de la seconde partie, juste avant l'entracte, que le baryton andalou éclabousse la production de toute sa classe : quand le despote est frappé par la foudre, Rodrìguez profite d'un des rares moments de théâtre permis par la scénographie pour faire valoir ses dons dramatiques hors du commun, et déployer son instrument avec le style verdien le plus pur. Il fait de toute cette scène (« *Chi mi toglie il regio scettro?* »/ « *Qui m'a enlevé mon sceptre royal ?* ») un pur moment de théâtre chanté, fascinant le spectateur par ses dons théâtraux exceptionnels, et lui communiquant toute la détresse d'un monarque qui vacille et s'humanise, dans un

chant chargé d'émotion tant par ses inflexions subtiles que par la luminosité d'un timbre large, que magnifie un phrasé d'une classe exceptionnelle. Quand Nabucco, éperdu, appelle à l'aide sa fille, « *Oh, mia figlia!... e tu pur anco* »/ (« *Ô ma fille !... Toi non, plus, tu ne viens pas à mon secours* »), le baryton andalou rappelle qu'il est le plus émouvant Rigoletto du circuit, la détresse d'un père face à sa fille résonnant de Rigoletto à Nabucco, deux pères quelque peu monstrueux mais rendus émouvants par leur souffrance sincère. « *E di sangue il ciel vermiglio sul mio capo si versò!* » (« *Et le ciel rouge de sang se déverse sur ma tête* ») exprime à merveille la fracture, le déchirement intérieur causé par l'étreinte de la terreur qui s'empare du tyran déchu. « *A, perché sul ciglio* » est un pleur sincère et bouleversant, venu du fond de l'âme mais stylisé, contenu dans la lumière du timbre qui se fait chair.

C'est le point de bascule de la soirée : le théâtre, que les conceptions de la metteuse en scène avaient su si bien tenir à distance du spectateur, fait un retour fracassant sur la scène, par la grâce d'un chanteur au sommet de son art. Il donne une vraie leçon de ce qu'est le chant verdien, et le confirme à la fin de la quatrième partie avec un « *Dio di Giuda* » d'anthologie, bouleversant, qui déchaîne la seule ovation de la soirée avant la fin du spectacle. Son timbre profond, mélange subtil de bronze et d'ébène, enveloppe alors le spectateur d'un flux chaud et lumineux, et Rodríguez y ajoute une qualité absolument unique, une très légère inflexion tendre dans certaines attaques, comme une minuscule goutte de larme qui les accompagne, et traduit l'impressionnabilité émotionnelle du timbre, qui résonne alors comme une plainte retenue et sobre. C'est ce qui fait le prix de ses Rigoletto, uniques au monde, et le prix de son Nabucco. La longueur de souffle du baryton de Huelva donne toute sa majesté aux premières phrases de l'*aria*, dont la lumière légèrement vacillante exprime l'affliction et la supplication d'un homme qui se raccroche à la divinité pour ne pas sombrer.

Le dernier des « *Adorarti io sapro* » (« *Je saurai t'adorer* »), après ceux qui semblent d'abord venir, dans le grave et le médium, du fond d'une âme désespérée, s'élève avec une certitude nouvelle puisée dans sa nouvelle foi, arpente les voies d'une vocalise épiphanique, et s'épanouit dans un long *diminuendo* apaisé, rond, rasséréné. Et l'ovation explose enfin dans la salle.

On se souvient que le *New York Times* avait un jour titré, au sujet de Charles Aznavour : « *The chanteur* ». Ici, on a envie de dire, au sujet de Rodríguez, qu'il est « *The artist* », tant sa démonstration artistique soulève notre âme, la berce par un phrasé enchanteur, et nous transporte dans une autre dimension, ses aigus larges et aisément projetés continuant la ligne de chant vers l'infini. C'est un artiste qui fait ainsi preuve d'une totale humilité, d'une dévotion absolue à son art dans des conditions difficiles (rappelons qu'il a refusé l'année dernière le prix du meilleur chanteur verdien en Espagne, pour protester contre les conditions d'engagement problématiques des chanteurs ibériques dans leurs propres théâtres...). Son chant l'archet à la corde, sa tendresse émue nous bouleverse, et transforme ce qui n'aurait pu être qu'une représentation d'opéra somme toute assez décevante en très grand moment de théâtre chanté. Car l'impondérable a surgi, qui a amené un très grand artiste à intervenir, et, dans des conditions quasi impossibles, a permis à la magie de l'art d'opérer. Il n'était pas venu pour le triomphe public, pour se faire valoir, mais en défenseur ardent et humble de son art...



CRITIQUE, opéra. LUXEMBOURG, Grand-Théâtre, le 6 mai 2026.
VERDI : Nabucco. J.J. Rodríguez, E. Vesin, M. Roma, L.
Verstaen, V. da Campo... Christiane Jatahy / Gaetano Lo Coco.
Crédit photographique (c) Juan Carlos Munoz

CRITIQUE, opéra. LILLE, Opéra

de Lille (du 4 au 17 juin 2024). Johann STRAUSS II : La Chauve-Souris. G. Andrieux, J. Dran, C. Gay, M-E. Munger... Laurent Pelly / Johanna Malangré.

Pour clore son mandat et la saison anniversaire 2023-2024 de l'Opéra de Lille, sa directrice Caroline Sonrier a choisi de confier à Laurent Pelly une nouvelle production du chef d'œuvre de l'opérette viennoise, *Die Fledermaus* de Johann Strauss fils, adaptée en français, avec une brillante équipe de chanteurs francophones et l'Orchestre de Picardie sous la direction de la cheffe allemande Johanna Malangré. Ce projet est sous-tendu par un louable souci d'intelligibilité pour le public, qui ne va pas sans poser de nombreuses questions quant à l'authenticité de la démarche, dans la mesure où il repose sur un retour aux sources du livret, issu d'un vaudeville français de Meilhac et Halévy, *Le Réveillon*. Mais *La Chauve-Souris* gagne-t-elle à être réduite à un simple vaudeville ?



Entre Seine et Danube

Johann Strauss fils avait pour projet d'adapter les succès de l'opéra-bouffe d'Offenbach au monde de l'opérette viennoise en 1874 quand il a composé *Die Fledermaus*. Le livret de son opérette est inspiré d'une comédie de Meilhac et Halévy, les librettistes de Bizet et d'Offenbach, intitulée *Le Réveillon*, créée à Paris en 1872. Celle-ci trouve une source partielle dans une pièce allemande de Julius Roderich Benedix, *Das Gefängnis*, de 1851. Les fréquents allers-retours de ce genre entre divers pays ne surprennent pas pour l'époque, mais ils ne sont pas si anodins. En effet, *Le Réveillon* est un pur vaudeville, et son adaptation par Carl Haffner et Richard Genée pour Johann Strauss fils en a modifié le sens. L'action de la comédie française se situait à Pincornet-les-bœufs, nom imaginaire et truculent qui caractérise la province profonde, près de la ville de Pontoise où se trouve la prison du dernier acte de la pièce. Gaillardin est un petit bourgeois, et le

second acte se déroule dans le pavillon de chasse du prince Yermontoff, qui justifie ainsi la présence d'un aristocrate de haut rang dans des parages si éloignés des ors de la capitale. Si les lieux ne sont pas si clairement identifiés dans l'opérette de Strauss, il est évident qu'on se trouve du côté de la ville d'eaux de Baden, résidence d'été de la famille impériale, bien plus près sociologiquement parlant de la capitale autrichienne que de la province. Eisenstein est un grand bourgeois (désigné comme rentier dans le livret), Orlovsky toujours un prince exilé, et si le directeur de la prison et Eisenstein font mine d'être aristocrates, la critique des mœurs s'en trouve déviée : ce sont des membres de la haute société qui s'ennuient autant que le prince, et leurs tribulations vaudevillesques comptent moins que l'ivresse que recherchent tous les protagonistes comme une échappatoire festive à un mal de vivre diffus qui correspond au début de la lente agonie de l'empire austro-hongrois après la défaite de Sadowa en 1866. Derrière le divertissement sourd discrètement une angoisse quasi dépressive, qui doit affleurer dans les couplets d'Orlovsky mais aussi bien quelque peu dans la czardas de Rosalinda, et même derrière la futilité de façade du « Duidu » de Falke. Cette mélancolie, qui doit apparaître aussi d'ailleurs en filigrane des chefs d'œuvre offenbachiens, Orphée aux enfers, La Périchole, La belle Hélène, est un ingrédient essentiel de cette

Fledermaus, qui ne trouve pas son correspondant dans le vaudeville de Meilhac et Halévy. Plus curieux, Laurent Pelly a décidé de ne confier à Alfred aucun des petits morceaux d'airs d'opéra traditionnels, reconnaissables par le public, qui font une partie du sel de la Chauve-Souris, le rôle se trouvant réduit à la portion congrue. Entre ces coupes et un bal plutôt réduit au second acte, puisque le ballet est omis, on se retrouve avec à peine plus de deux heures de spectacle, quand une Fledermaus traditionnelle outre-Rhin dure deux heures quarante-cinq (celle de l'Opéra-Comique en 2014 durait deux heures quarante), d'où une impression diffuse de

précipitation, qui ne rend pas justice à toutes les dimensions de l'ouvrage.

Traduttore traditore

On pouvait espérer que Laurent Pelly, à qui l'on doit tant de réussites dans l'univers d'Offenbach, saurait comprendre et adapter le caractère doux-amer de l'opérette viennoise dans une mise en scène subtile. Cependant, pour une question d'intelligibilité, Caroline Sonrier a voulu monter l'œuvre « en français, pour que le public puisse saisir tout le piquant du livret parlé et chanté. Plutôt qu'une traduction littérale, j'ai proposé de revenir à la pièce de théâtre française qui avait inspiré Johann Strauss : Le Réveillon de Meilhac et Halévy, les célèbres librettistes d'Offenbach et de Carmen. Ainsi, exit l'atmosphère de cure thermale et de châtillon près de Baden, l'action se déroule à Pincornet-les-Bœufs au cœur d'une bourgeoisie provinciale étreinte. »

Sous la ceinture

Cette déviation n'est pas sans conséquences : Pelly, ayant offert à sa complice habituelle Agathe Mélinand le soin de réécrire le texte parlé, et en utilisant pour le texte chanté la traduction de Patrice Caurier et Moshe Leiser, on revient aux noms des personnages du Réveillon, Gaillardin, Duparquet, Caroline, Tourillon et Léopold, mais surtout on nage en plein esprit vaudevillesque, avec force portes qui claquent, et l'on perd beaucoup en finesse ce qu'on gagne en intelligibilité. Agathe Mélinand avait déjà fait lever les sourcils de bien des commentateurs en réécrivant une partie des dialogues de La Périchole en 2023 dans la production très réussie de Laurent Pelly, y ajoutant quelques grossièretés bien inutiles. Ici encore, même si sa traduction est tout de même versifiée et contient quelques rimes savoureuses (« Oui, c'est moi, trop bonne pâte, Oui, c'est moi, que vous trompâtes »), on se pince vraiment en entendant Gaillardin dire « Elle est chaude » au sujet de Caroline lors du duo de la montre, peu après qu'on

l'a vu, en ombre chinoise, faire mine d'uriner, de dos, en fond de scène... On n'est pas plus heureux à la fin de ce même acte de le voir toucher furtivement le sexe de Duparquet à travers son pantalon, ni quand Adèle, de profil heureusement, lève sa robe aux yeux des protagonistes en dégoisant « Voyez le reste du corps », ou quand Duparquet lance « Quel abruti ! » quand Gaillardin courtise sa bonne. On regrette tout autant de constater que Tourillon fait mine de vomir bruyamment au troisième acte... Le personnage de Léopold (Frosch), qui bien souvent est présenté comme rêveur, un peu lunaire et même poétique dans sa joyeuse ivresse de petit employé solitaire de la prison est ici seulement caricatural, brutal et lourd, en « marcel » avec mitaines, braillant essentiellement. Il est donc patent que Laurent Pelly a repris à son compte une partie des options triviales du texte de Mélinand, et on ne peut que le déplorer, surtout que Caroline Sonrier titrait son éditorial « L'art de la légèreté » dans le dossier de presse !

Un vaudeville cartoonesque et endiablé mis en boîte

Heureusement, le travail du metteur en scène ne se résume pas à ces sorties de route. Tout d'abord, il a confié à Chantal Thomas la conception de décors originaux en forme de boîte de guingois, dont les parois fuchsia disjointes, trouées de portes en leur milieu – ce qui rend leur franchissement parfois acrobatique pour les chanteurs, augmentant encore l'impression d'étrangeté cartoonesque de l'ensemble – vont s'écarter progressivement au cours des deux premiers actes, de sorte que le pan du côté jardin finira quasi à l'horizontale, offrant au bal chez le prince Orlofsky un espace géométrique étonnant, avec un mur en fond de scène plein de gribouillis colorés. Cette boîte a en outre un gros avantage : elle renvoie parfaitement le son, de sorte que même les voix parlées des chanteurs ne souffrent d'aucune faiblesse de projection par rapport aux voix chantées, ce qui est rare.



Un cube jaune de taille restreinte, aux parois translucides, orné de traits noirs représentant des murs au plaquage de bois, reçoit d'abord les invités au deuxième acte, symbolisant le tout petit monde des noceurs qui s'y entassent. Au troisième acte, les parois, violettes cette fois, sont grillagées de traits noirs parallèles esquissant le monde carcéral, tandis qu'un plafond mobile de même couleur présente des traits dans l'autre sens, et finira presque par rejoindre le plancher au moment où Tourillon, au sommet tardif de son éthylisme, entame une sorte de nage sur le dos sur son bureau en fredonnant l'air du champagne. Ces décors quasi vides symbolisent un monde à l'esthétique proche de la bande dessinée, où Pelly mécanise le plus souvent les mouvements des protagonistes, qui plient les genoux en mesure, ou lèvent et baissent la tête, qui prennent des poses figées typiques des romans-photos ou se lancent dans des courses-poursuites dignes des comédies de Mack Sennett. Lors de la valse après le « Duidu », la moitié

du chœur à jardin jette Gaillardin puis Tourillon vers l'autre moitié à cour, la valse se transformant en jeu de balle humaine des plus réjouissantes. Il faut d'ailleurs saluer les chanteurs à qui on demande ainsi des performances sportives tout en gardant l'intégrité absolue de leur chant. Gaillardin, avec ses moustaches et sa raie au milieu, son allure godiche et son élasticité, ressemble fort à un Charlot embourgeoisé, dindon de la farce grotesque et pitoyable dans sa veulerie prétentieuse, ce qu'accentue le fond de teint blanc des protagonistes. Souvent il prend des poses à la Daumier, accentuant la bedaine qu'il n'a pas, singeant monsieur Prudhomme. Après l'entrée de la comtesse au second acte, et juste avant la czardas, toutes les femmes du chœur portent un masque couleur chair monté sur un bâton qui ressemble fort à celui que la comtesse arbore sur son visage, rendant Caroline méconnaissable, ce qui permet au jeu de dupes attendu entre l'époux et son épouse d'être aussi crédible que possible. Les hommes, eux, depuis Gaillardin au premier acte, sont souvent en porte-chaussettes, et finiront par être dévêtus progressivement par les femmes au cours du « Duidu » de Duparquet.



La direction d'acteurs, très fouillée comme toujours chez Pelly, se double d'un sens de l'utilisation de l'espace affirmé, les protagonistes se mouvant ou dansant selon des trajectoires tantôt diagonales et triangulaires, symbolisant le triangle amoureux du premier acte, ou linéaires, de côté en avant et en arrière, de jardin à cour et de cour à jardin, au rythme des danses straussiennes, en farandole avec le chœur ou par deux, dans un rythme endiablé. Ces tracés sont soulignés par les lumières complexes de Michel Le Borgne, qui se sert de la géométrie des décors pour créer des faisceaux lumineux très esthétiques, quand il ne joue pas des ombres chinoises avec virtuosité, multipliant ainsi les plans visuels dans un espace sans meuble, quasi idéalisé. Le tout entre en résonance avec les rythmes chaloupés de Strauss de façon admirable.



Entre Looney tunes et Broadway

Cependant, en tirant le jeu d'acteurs vers une esthétique de bande dessinée, Pelly modifie aussi certains personnages, en particulier Duparquet. Celui-ci, doté de quelques malheureuses mèches couvre-calvitie, ressemble d'abord à une sorte de Giscard gris, grand escogriffe quasi arachnéen, et Pelly le fait surgir parfois d'un espace entre les pans de mur comme un petit diable commentant l'action de la planche, de sorte qu'il semble mener le jeu du début à la fin, commentant d'ailleurs l'action en apartés sans vraiment tenter de masquer ses émotions et desseins comme il est de tradition pour Falke, lequel ne se dévoile qu'au tout dernier moment. En frac au second acte, entouré de tous les protagonistes au moment de révéler l'histoire de la Chauve-Souris, le notaire est mis en valeur par un projecteur (un autre suit Gaillardin) dans une esthétique de revue de Broadway avant la chanson « Duidu ». Celle-ci n'est pas le meilleur moment du spectacle, puisque

les femmes déshabillent les hommes au fur et à mesure de la chanson, ce qui ne permet guère à l'émotion d'affleurer, alors que ce moment suspendu devrait être troublant, la sincérité affleurant sous l'apparente superficialité du propos.

Le personnage d'Orlofsky reçoit aussi un traitement particulier : en habit militaire de velours violet et bottes de cuir, marchant parfois au pas de l'oie, il arbore une curieuse coupe de cheveux au bol qui le fait ressembler à un adolescent excentrique et justement, Pelly en fait un jeune homme un peu foldingue, prêt à se trémousser pour un rien, amusant en soi surtout grâce à un zozotement très étudié mais sans rien de l'épaisseur étrange et fascinante du personnage original, qui traîne une sombre mélancolie habillée avec tact d'une jovialité éthylique bien feinte. Ce ne sont pas les shots de vodka que Pelly lui fait enfiler comme des perles qui lui rendront l'épaisseur perdue. Caroline au premier acte est une réelle caricature, mais plus réussie, prenant des poses de jolie poupée à la Tex Avery, engoncée dans sa robe rouge, avec son chignon, les genoux légèrement pliés, multipliant les attitudes faciales, telle une gourgandine bouillant de frustrations entre Alfred et Gaillardin. Le sens du rythme de Pelly fait souvent mouche, en particulier lors du trio avec Tourillon au premier acte, où le comique de répétition autour des baisers d'adieu toujours renouvelés fonctionne à plein.

Une équipe de choc

Le seul avantage indéniable du choix de la version française de l'ouvrage est de permettre à la maison lilloise de trier sur le volet une équipe de chanteurs francophones de haut niveau apte à se frotter à des rôles qui sur le plan de la difficulté vocale n'ont rien à envier au grand répertoire d'opéra. Et pourtant tout n'allait pas de soi, quand il a fallu remplacer un Gaillardin victime d'un accident en cours de répétitions, et une Caroline qui s'est retirée de la production. Le seul qui nous a déçus est, on l'a dit, Eddy Letexier dans le rôle de Léopold, mais Pelly ne lui a pas

laissé de marge de manœuvre. Raphaël Brémard est un excellent Bidard, même si on le prive de son bégaiement. Dans le court rôle d'Ida, en robe de soie jaune à vertugadin, la soprano Claire Antoine fait valoir un timbre sombre et charnu, très séduisant, et ses qualités d'actrice ne passent pas inaperçues. Le ténor Julien Dran est l'élégance même en Alfred, malgré un rôle raccourci. En coulisses, au début du premier acte comme au début du troisième, il projette la lumière à la fois chaude et claire de son timbre dans une ligne de chant châtiée et déliée ; dans les duos avec Caroline (« Faisons fi des soucis »), son timbre se marie admirablement à celui de Camille Schnoor (ce qui rejoint la situation !) et dans le trio du troisième acte avec Caroline et Gaillardin il joue de la voix mixte avec un chic parfait. Mais il n'est pas en reste dans les parties parlées, admirablement maîtrisées quant aux intentions théâtrales, pleines de piquant, dessinant un personnage moins falot que ce que l'on voit bien souvent.



La mezzo Héloïse Mas offre au prince Orlovsky son timbre d'ambre profond, assez fascinant en soi, et elle campe un personnage d'un certain relief ; ses « Chacun à son goût » sont lancés avec désinvolture mais sans laisser apparaître l'amertume profonde qui devrait émaner du personnage. Franck Leguérinel campe un Tourillon truculent, son baryton usant de toutes les ressources de la voix parlée avec un art confondant. « Me serais-je trompé d'logis ? » au premier acte est admirablement troussé, comme « Je n'suis pas du tout duc » au troisième acte. Quand il saute du décor avant que Gaillardin réapparaisse en avocat, son « Hop là ! » est d'un style inimitable, et le chanteur s'intègre aux ensembles avec une grande aisance. La soprano canadienne Marie-Eve Munger incarne une Adèle piquante à souhait. Le rôle est très long en termes de chant comme dans les parties parlées, et plein de difficultés techniques qu'elle survole. Dans l'air de la lettre d'Ida au premier acte, dans celui du second où elle joue l'artiste, comme dans celui du troisième « Je joue de l'opérette », elle lance des ribambelles de vocalises avec une aisance ébouriffante, et sait battre et boucler les trilles comme personne. En robe rouge de soie à vertugadin, elle brosse le portrait d'une soubrette rouée en mal de reconnaissance, mais la longueur du rôle et l'aspect sportif exigé par la mise en scène sont peut-être la cause d'une certaine acidité de ses suraigus vaillamment projetés. Le baryton clair de Guillaume Andrieux est idéal pour Gaillardin dont le spectre vocal s'aventure souvent dans des aigus ténorisants (« Puisqu'il le faut démasque-toi » à Caroline). Extrêmement sollicité physiquement par la mise en scène, il campe un Gaillardin plutôt ridicule et prétentieux, sa jeunesse apparente le mettant en concurrence plus directe avec Alfred que la coutume ne le veut. Il sait user de la voix mixte avec art (« Mais pas un mot à mon épouse »). Bien grîmé, il est un Bidart extrêmement convaincant au troisième acte, grognant un peu dans le grave pour donner un certain sel aux

phrases répétitives (« Je suis là pour vous défendre »). Christophe Gay est beaucoup plus sollicité par la mise en scène de Pelly que la moyenne des Duparquet. Il campe un notaire malveillant, presque inquiétant, qui tire les ficelles du vaudeville avec une ironie grinçante, et dynamite les conventions sociales avec une joie cynique. En outre, il use avec une grande science vocale de son baryton clair à la couleur différenciée de celle de Gaillardin, mixant finement un « Détends-toi » enjôleur à l'intention de sa victime au premier acte, gérant son léger vibrato à des fins expressives (« Viens ce soir »). « Tu deviendras un gai marquis » achève de faire basculer sa victime. Plus tard, au second acte, dans le très attendu « Duidu », si le grave manque un peu d'ampleur, ses « baisers partout » pianissimo fascinent tous les protagonistes.



Mais c'est peut-être la soprano franco-allemande Camille Schnoor qui brille le plus au cours de cette avant-dernière représentation. Dès l'entame, avec son timbre chaud et ambré, sa voix de belle largeur projette un superbe métal, et le phrasé de sa Caroline est un modèle de chic et d'élégance. Elle exhibe une grande longueur de souffle, des tenues de notes en fin de phrase d'une classe folle. Mais cette voix ample est aussi totalement à l'aise dans les vocalises, dès le duo « Cette taille gracieuse » au second acte. Grâce à elle, la czardas est peut-être le sommet de toute la représentation : tout y est, du grave ample et capiteux aux vocalises di forza stupéfiantes, jusqu'à un aigu de feu, mais surtout la soprano dose avec maestria l'ironie de la situation et l'émotion réelle qui émane de son chant. Avec elle, on rejoint vraiment la Fledermaus idéale. L'actrice n'est pas en reste, et même derrière un masque qui la prive d'une partie de son expressivité, elle joue avec un naturel confondant, de tout son corps, attirant tous les regards et esquissant un personnage d'une grande complexité, entre l'épouse frustrée, la fausse comtesse fascinante et la femme trompée qui sait pardonner. Le Chœur de l'Opéra de Lille, sous la direction de Mathieu Romano, est parfait dans ses interventions, et fait preuve d'une docilité à toute épreuve face aux exigences du metteur en scène.

Dansons, dansons, jusqu'à mourir

Il revenait à la cheffe d'orchestre allemande Johanna Malangré le soin de transformer ou non l'essai de la mise en scène. Bien sûr, l'Orchestre de Picardie ne saurait rivaliser avec ses homologues viennois en termes de raffinement des timbres et de pure beauté et profondeur de son. Le sien est plutôt clair, ses cordes sont lumineuses et ses bois délicats ne manquent pas de transparence. Dès l'ouverture, on est frappé par la discipline de l'ensemble, qui ajuste la dynamique au moindre geste de sa cheffe, laquelle jamais ne lui lâche la bride et sait doser les fortissimi avec finesse, les

rallentandi avec grâce. Certains thèmes, avouons-le, manquent un peu de la langueur « Mittel-Europa » qui ne s'invente pas de ce côté-ci des Alpes, mais Johanna Malangré sait gérer les rythmes avec goût, sans excès de rapidité, leur donnant un ton enlevé sans brusquerie. La valse « Tchin Tchin » du premier acte se teinte même un peu d'amertume. Le prélude de l'acte deux, dansant, est rondement mené, le « Duidu » parfaitement balancé, la farandole qui clôt l'acte central est un vrai tourbillon des plus entraînants. Grâce à elle et à son orchestre, le spectateur quitte la salle en sifflotant, et c'est là la marque d'une indéniable réussite !

CRITIQUE, opéra. LILLE, Opéra de Lille (du 4 au 17 juin 2024). Johann STRAUSS II : **La Chauve-Souris**. G. Andrieux, J. Dran, C. Gay, M-E. Munger... Laurent Pelly / Johanna Malangré. Photos (c) Simon Gosselin & Hervé Escario.

VIDEO : Teaser de « La Chauve-Souris » selon Laurent Pelly à l'Opéra de Lille